

# Godard og traditionen

AF ROBIN WOOD

I engelsk-timen i „Bande á Part“ beder lærerinden Odile om at citere, hvad *T. S. Eliot* siger om tradition: „Alt hvad der er virkelig nyt, er af samme grund automatisk traditionelt“. *Godards* film kan i første omgang gøre indtryk af at være et forvirrende kompleks af indbyrdes beslægtede temaer. Alle vor tids centrale problemer opstår og udvikles i dem: kommunikationsvanskelighederne, identitetsproblemet, muligheden for personlig frihed og hvad denne indebærer, følelsen af at stå udenfor o.s.v. Jeg vil gerne skille én tråd, som forekommer mig at være væsentlig, ud fra dette kompleks: følge den, og måske finde, at den giver de andre mening, så de kommer til at udgøre et sammenhængende mønster omkring den: traditionens betydning.

Godards film vrirler med associationer, som er bemærkelsesværdigt vidtspændende. Selv i „A Bout de Souffle“ – og på en måde finder man spirerne til alle hans film i denne – er der visuelle, lydæssige eller sproglige henvisninger til *Bach*, *Brahms*, *Chopin* og *Mozart*; *Renoir*, *Picasso* og *Klee*; *Shakespeare*, *Cocteau*, *William Faulkner*, *Rilke*; Triumfbuen, Eifeltårnet, Notre Dame; *Humphrey Bogart*, *Robert Aldrich*, *Budd Boetticher*, „Cahiers du Cinéma“; og uden tvivl adskilligt mere, som jeg har overset. Mange bliver irriteret over dette; idet de betragter det som en dum og krukket

intellektualisme, en pralende opremsning af navne. Men disse hentydninger er af fundamental betydning for Godards værk, de er ikke blot til pynt, men noget væsentligt, som viser en fordybelse i emnet, der måske kommer mest til udtryk i „Alphaville“, men som hidtil har været en fast bestanddel af alle Godards film, og som sandsynligvis vil vedblive at være det.

For at begynde med engelsk-timen i „Bande á Part“, bliver der, udover Eliot, gjort flittig brug af Shakespeare. Scenen er i det hele taget et slående eksempel på den spænding mellem naturalisme og stilisering, som i så væsentlig grad kendetegner de fleste af *La Nouvelle Vague*'s førende instruktører. Klasseværelsedekorationen vækker øjeblikkelig minder om bare og snavsede aftenkursusinstitutioner for enhver, som har sat sine ben et sådant sted; og der bliver givet en minutios, naturalistisk skildring af elevernes opførsel, specielt de tre hovedpersoners: Franz, Odile og Arthur. Alligevel virker scenen urimelig set fra et naturalistisk synspunkt. Lærerinden deklamerer på fransk passager fra „Romeo og Julie“, hvorpå eleverne (som langt fra ser ud til at være viderekomne) bliver bedt om at gengive dem på et tilsyneladende Shakespearesk engelsk i løbet af få sekunder. Lærerinden samler alle besvarelserne sammen, og giver ordre til et ti-minutters frikvarter, hvori hun har i sinde

at rette dem alle. Lad os se nærmere på, hvad det er, Godard gør her.

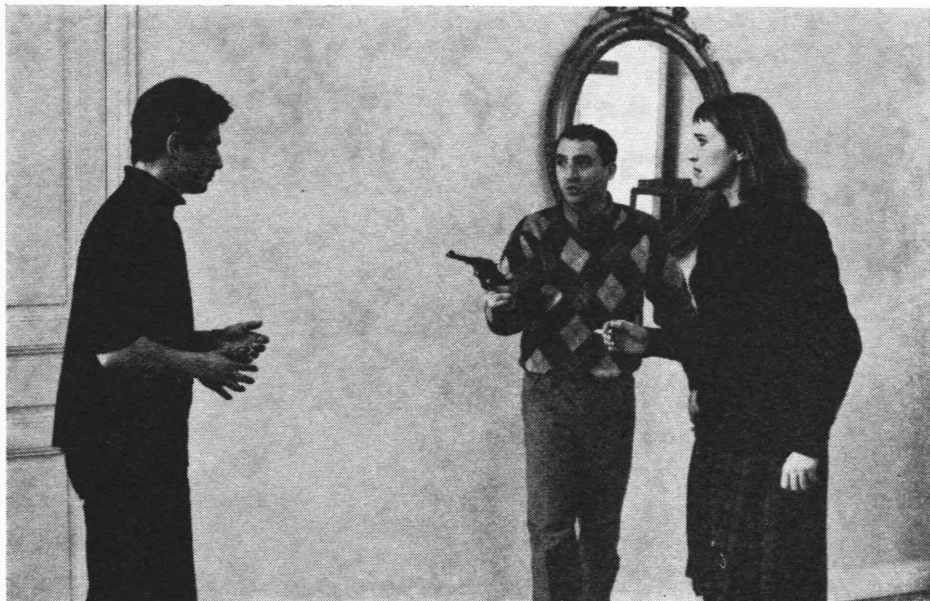
For det første er der en ret indlysende ironi i kontrasten mellem „Romeo og Julie“ og det, der foregår i klasseværelset. Arthur har besluttet sig til at forføre Odile, og i løbet af timen går han med liv og sjæl i gang med dette, idet han hele tiden uset skifter plads, sender hende sigende blikke og små sedler med vovede forslag. Odile ligner i sin ungdommelige uskyld og sårbarhed Julie; Arthur ligner overhovedet ikke Romeo. Lad mig her minde om hentydningerne til „Romeo og Julie“ i „A Bout de Souffle“: Patricia siger, at hun „gerne vil være som Romeo og Julie“, der „ikke kunne leve uden hinanden“. For Arthur er Odile bare en tilfældig pige, han har lyst til at forføre. (Jeg synes, at denne form for krydshenvisning filmene imellem kan begrundes, når det drejer sig om en kunstner som Godard, hvis værk tematisk set danner et hele. I det hele taget forekommer det mig, at hans værk bedst kan betragtes som én lang film med mange afsnit, afsnit, der er mindst lige så nært beslægtede som afsnittene i „The Waste Land“). Vi ser altså Romeo og Julies fuldendte, rene og evige kærlighed blive brugt til at starte en tarvelig moderne intrige – en brug af hentydningen, som kan minde om Eliots brug af gammel kultur i „The Waste Land“. Alligevel er forholdet mellem fortid og nutid ikke så enkelt hos Godard. I løbet af sekvensen ser vi Arthur uset betragte Odile med et flygtigt udtryk af længsel. På en måde er denne klodsede, grimme og ubehøvede mand alligevel som en Romeo: i sit behov for et varigt forhold til en kvinde. Det er et behov, som han ikke gør sig klart – som han end ikke tillader sig at gøre sig klart – og et behov, som han deler med heltene i næsten alle Godards film til dato. Måske lægger jeg for meget i et enkelt øjekast, men på den anden side er dette behov underforstået i Godards skildring af Arthur gennem hele filmen. Vi bliver hele tiden gjort opmærksom på tomheden i hans liv og hans vage fornemmelse af utilfredshed. Ligeledes bliver det gjort meget

klart for tilskueren, at når denne utilfredshed ikke bliver udløst, er det på grund af hans gennemførte „tough“ holdning, hans afvisning af enhver form for følelsesmæssig engagement. Da han dør, er det Odile, han tænker på.

I Shakespeare-timen sender Arthur en seddel over til Odile: „To be or not to be contre votre poitrine, that is the question“. Arthur er i sandhed lige så ulig Hamlet, som han er ulig Romeo; alligevel vrager han ligesom Hamlet det samfunds normer og værdier, som han lever i. Hamlets selvmordstanker er heller ikke så langt fra Arthurs (omend ubevidste) tendens til ustandselig at bevæge sig henimod sin egen tilintetgørelse (han morer sig med at parodiere *Billy the Kids* død, og selv dør han på en forfærdelig og grotesk måde, idet han, før han selv løser et skud, lader sig skyde gentagne gange i maven.).

Forholdet mellem hentydningerne til Shakespeare og denne scenes handling er, som vi ser, temmelig indviklet og hårfint. Der er unægtelig en ironisk kontrast mellem fortidige og nutidige værdier. Vigtigere er det imidlertid, at de værdier, der findes i Shakespeares skuespil, stadig er relevante, selvom nutiden er afskåret fra dem. Denne fornemmelse af diskontinuitet bliver i allerhøjeste grad forstærket gennem den stiliserede måde, scenen er behandlet på. Det er ikke blot ideen med, at eleverne skal gengive den originale tekst, der er absurd. Lærerinden bliver, mens hun deklamerer, revet helt med – hendes følelsesmæssige medleven står i modsætning til elevernes apatiske holdning. Men hun gør skuespillet praktisk talt uforståeligt ved fuldstændigt at ødelægge rækkefølgen, idet hendes oplæsning begynder med replikker fra slutningen af skuespillet og derefter bevæger sig rykvis mod begyndelsen.

Det skal ikke forstås sådan, at Godard vil antyde, at Arthur ville finde løsningen på alle sine problemer ved at læse Shakespeare. Scenen antyder imidlertid, at han er isoleret fra hele den gamle kultur, der, selvom den ikke kan give svar på alting, i det mindste kan give en slags støtte i form af et udgangspunkt og



„Bande à part“: Anna Karina (Odile), Sami Frey (Frantz) og Claude Brasseur (Arthur).

visse givne normer og værdier. Senere i filmen kommer der en scene, hvor de tre indbrudskandidater slår verdensrekorden i løb gennem Louvre. Virkningen af denne lille scene synes flertydig, og flertydigheden er afslørende. Den er i sandhed meget morsom, og humoren opstår af vor sympati – og vor fornemmelse af Godards sympati – for personerne: Louvre repræsenterer det respektable, de forældede traditioner, som de gør oprør imod. På den anden side indeholder Louvre mange pragtfulde malerier, hvorfor det falder én naturligt at se en sammenhæng mellem denne scene og engelsk-timen med dens Shakespeare-baggrund, og opfatte det som et yderligere udtryk for diskontinuitetsfornemmelsen. I „Vivre sa Vie“ siger den unge mand (som Godard har lånt stemme til oplæsningen af *Poe*-fortællingen) til Nana, at han vil tage hende med på Louvre og taler om det behov for kunst og skønhed, som ligger dybt i den menneskelige natur. Ironisk nok bliver hun kørt forbi Louvre af Raoul på vej til at blive overgivet til en anden

alfons (hvilket igen vil sige på vej til sin død).

Lad mig underbygge dette med et eller to eksempler fra andre film. Særlig interessant er Godards brug af musik. Mod slutningen af „A Bout de Souffle“ hører Patricia og Michel en plade med Mozarts klarinetkoncert. Musikken udtrykker en dyb uro, som direkte svarer til filmens stemning på det tidspunkt. Men hos Mozart er den personlige – man kunne næsten sige metafysiske – uro holdt inden for den klassiske form og harmonis strenge rammer. Denne musik kunne kun være blevet komponeret i et forholdsvis stabilt samfund.

Endnu mere slående – og langt sikrere og dristigere – er brugen af *Beethoven* i „Une Femme Mariée“. Denne metode er helt forskellig fra *Rohmers* brug af *César Franck* i „Le Signe du Lion“, hvor musikken – efter gode gamle filmmusik-traditioner – bliver brugt som en velanbragt baggrund for følelser og stemninger. Dette er langt fra tilfældet med Godards brug af *Beethoven*. Den 1. Ra-

zumovsky Kvartet, Op. 59 nr. 1, hører til Beethovens mest vidtspændende kompositioner. Dens følelsesmæssige spændinger holdes inden for rammerne af en stemningsbetonet og beåndet helhed. I „Une Femme Mariée“ – „Fragmenter af en film lavet i 1964“ – bruger Godard den gentagne gange i forbindelse med titelpersonen, skønt den overhovedet ikke har nogen følelsesmæssig relation til hende eller til det, hun foretager sig, og hver gang, den dukker op, afbryder han den brat efter få takter. Dette forstærker med det samme vor fornemmelse af noget brudstykkeagtigt samtidig med, at den minder os om, at helheden er inden for mulighedernes grænse. I „Les Carabiniers“ er personerne som børn, fordi de er fuldstændig afskåret fra enhver traditionsfornemmelse, den tradition som alene kunne give deres liv dybde, mening og værdighed. Ved at lade dem stå på et barns psykologiske stade opstår en af disse „enkle metaforer“, som omtales i det *Borges*-citater, Godard lader filmen starte med.\*) En anden ligeså enkel metafor, som egentlig står for det samme, skønt den belyser det fra en anden side, er gæsternes tale under selskabet i begyndelsen af „Pierrot le Fou“. Den består udelukkende af reklameslogans, deklameret ud i det tomme rum, uden nogen mærkebar kontakt mellem dem, der taler.

Alle Godards helte afviser det moderne samfund, og Godard sympatiserer tydeligt nok med denne afvisning. Hans film ser ikke gennem fingre med de handlinger, der begås af Michel Poiccard i „A Bout de Souffle“ eller af Arthur og Co. i „Bande à Part“. Man må være forsigtig med at identificere Godard for meget med hans helte, men deres situation bliver forstået inde fra og behandlet med sympati og respekt. Hans helte er også mænd, der farer hovedkulds mod selvudslettelsen (Michel, Arthur, Pierrot), hvilket er nært forbundet med denne afvisning. Det karaktertræk, der er udpræget fælles for disse mænd – man

kunne endda tilføje Bruno i „Le Petit Soldat“ og adskillige kvindelige personer (Nana i „Vivre sa Vie“ og kvinden i „Une Femme Mariée“) – er deres rodløshed, deres følelse af ikke at have et tilhørssted – en følelse, som de i nogle tilfælde (Arthur) næppe er sig bevidst. De føler sig alene på en frygtelig og ekstrem måde, afskåret fra den anerkendelse, som kun traditionen kan give dem. Dette er i realiteten det moderne livs tragiske situation, som Godards film ærligt ser i øjnene. Han sympatiserer med afvisningen af samfundet, skildrer det som en nødvendig og uundgåelig ting, samtidig med at han klart ser, hvad det medfører.

Godard er stadig en yderst traditionel kunstner, selvom han afviser samfundet, og på trods af den kendsgerning, at hans oprørske holdning overalt findes udtrykt i hans films oprørske stil. Dette er i virkeligheden slet ikke noget paradoks: han vrager samfundet, fordi samfundet, som han opfatter det, har vraget traditionen. For hvor skulle man lede efter traditionen, hvis man ikke kunne finde den i samfundet? Dette har været problemet for mange moderne kunstnere før Godard, og deres svar har en vis lighed med hans: under disse omstændigheder er det nødvendigt at opbygge sin egen kunstige tradition. Denne interesse for traditionen er et udbredt fænomen i det tyvende århundrede. Tidligere tiders kunstnere har aldrig behøvet at være sig den så bevidst. Eliot, *Stravinsky* og Picasso har alle oparbejdet en fornemmelse for traditionen ved bevidst og velovervejede at udforske og tilegne sig fortiden, ofte den fjerne fortid, for derefter at bruge den i deres værker, enten i form af henvisninger eller ved at imitere dens stil, i den hensigt at gøre den til deres egen. Dette synes for mig at være den væsentlige grund til de gentagne henvisninger hos Godard. Det er en bestemt udviklingslinje i alle hans film. Man kan se den legemliggjort i personen Bruno i „Le Petit Soldat“, hvor den er tæt forbundet med et andet evigt tilbagevendende Godard-tema: en søgen efter identitet. Bruno har været medlem af en højreorienteret terror-

\*) „Jo længere jeg bliver ved, desto mere nærmer jeg mig det enkle. Jeg benytter mig af de mest anvendte metaforer. Det er jo disse, som er evige: stjernerne sammenlignes f. eks. med øjne, eller døden med sønnen.“ (O. a.).



„Une Femme mariée“: Macha Méril (Charlotte) lytter til venindesnak.

organisation. Som medlem af denne fik han en vis kunstig identitetsfølelse, som han nu har mistet troen på. „Hvor kommer du fra? Hvem er du? Hvor går du hen?“ spørger hans foretrukne Klee-billede. Hans ophobning af kulturelle associationer svarer nøje til hans søgen efter identitet og løber parallelt med Godards egen opbygning af en kulturtradition, han kan føle, han tilhører. Derfor refererer Godard hele tiden til værker og skribenter, som han føler vedrører ham. Ofte sætter han vidt forskellige kunstnere sammen: i de første ti minutter af „Pierrot le Fou“ finder man henvisninger til både *Velasquez*, „Johnny Guitar“ og *Balzac*. Det er hans måde at overvinde følelsen af at være alene og uden støtte på.

Men kan denne bevidste opbygning af en personlig tradition være en tilfredsstillende erstatning for et samhørighedsforhold til samfundet? Postkort-scenen i „Les Carabiniers“ er interessant i denne forbindelse. „Les Carabiniers“ er den bitreste og mest groteske af alle

Godards film, og postkort-scenen er den bitreste sekvens i filmen. Michelangelo og Ulysses pakker, efter at være vendt tilbage fra krigene, tilsyneladende uudtømmelige mængder af postkort ud. Disse postkort repræsenterer enhver form for kultur, høj og lav, for de udvalgte såvel som for masserne, smidt rundt i et meningsløst kaos. De to soldater har bragt de rigdomme, som er blevet lovet dem, med hjem – og så er de blot postkort. Dette er Godards mest primitive fremstilling af manglen på en sammenhæng, af hans følelse af traditionens sammenbrud. På en grusom måde ligner netop denne vidtfavnende sammensurium af helt forskellige kulturhenvisninger det, Godard selv står for, idet scenen rummer noget af en frygtelig og bitter selvparodi, som antyder, at Godard selv tvivler på værdien i det, han laver. Deraf denne brutale stil – intet andet sted har Godard så hensynsløst stødt sit publikum fra sig. Scenen er med vilje trukket så meget i langdrag, at den næsten er



uudholdelig, og på dens højdepunkt anvender Godard en række chokerende brutale zoom-optagelser af personernes ansigter.

Jeg har tidligere sagt, at Godard vrager samfundet, fordi samfundet har vraget traditionen. Dette bliver udtrykt på en meget levende og præcis måde ved hjælp af den „enkle metafor“ under selskabet i begyndelsen af „Pierrot le Fou“. Men i „Alphaville“ finder man det endnu mere præcist udtrykt, i form af tegneserien, der glider over i myten eller legenden. Som Alpha 60's stemme i begyndelsen fortæller os det, bliver virkeligheden undertiden for kompliceret til, at den kan overleveres mundtligt. Legendens genskaber den i en form, som kan forstås af alle. Det væsentlige ved livet i Alphaville, denne frygtelige fremtidsby, som i virkeligheden er vore dages Paris, er, at den kun eksisterer i nutiden, idet fortiden og fremtiden ikke længere har nogen mening. Godard har gentagne gange hævdet, at „Alphaville“ slet ikke skal opfattes som futuristisk. Han foretrækker at betragte Lemmy Caution som en mand, der eksisterede for 20–30 år siden, og som pludselig bliver omplantet til verden af idag. Kvinden i „Une Femme Mariée“ er lige så meget en Alphaville-indbygger som nogen i filmen selv (og der er visse træk, som klart forbinder hende med Patricia i „A Bout de Souffle“). Den „gifte kvinde“ lever kun i nutiden – et sammenhængende, brudstykkeagtigt liv, således som filmens stil udtrykker det. Livet i vore dage er afskåret fra traditionen og er derfor et trivielt liv, berøvet enhver form for formål og værdighed.

I „Alphaville“ finder man en så desperat konstellation som *Peter Cheyney* og *Eluard*, to tilsyneladende uforenelige udtryk for den kulturelle tradition. Godard bruger tegneserien og kulørt litteratur omtrent på samme måde, som Stravinsky i „L'Histoire du Soldat“ bruger tango, vals, ragtime og pompøse marcher (såvel som Bachkoraler): ikke nedladende eller parodisk, men ud fra ønsket om at finde frem til, isolere og forstærke hvad der end måtte være af værdi i disse tilsyneladende forsim-

plede og ubetydelige former, som han blæser liv i.

Op imod det, Godard opfatter som fragmentarisk og trivielt ved samfundet, sætter han de mest velfunderede traditionelle og fundamentale værdier, som de, der ikke kan leve uden den sorte humors perversiteter, vil finde yderst gammeldags, nemlig nødvendigheden af at tilhøre en tradition under udvikling, som kan give fortiden og nutiden mening ved at bringe dem i relation til hinanden samt etableringen af et varigt forhold mellem en mand og en kvinde. Da Lemmy til sidst redder Natasha og ødelægger elektronhjernen, råber han til den: „Her er dit svar – vor lykke“. Tidligere i filmen forekommer der en yderst stiliseret kærlighedsscene mellem ham og Natasha på hotellet. Den starter med, at en politibil standser op udenfor og politibetjentene springer ud. Derpå skildres kærlighedsscenen i en række statiske, stiliserede bevægelser, hvorefter man ser Lemmy stå og vaske sig. Det kunne se ud, som om der er forløbet en nat. Derpå bryder politiet ind for at arrestere ham. Kærlighedsscenen har altså fundet sted udenfor tiden og udtrykker Lemmy og Natashas kærlighed som noget varigt og dybest set uforanderligt. Den bliver muliggjort ved Lemmys tilhørsforhold til den Godardske litterær-kulturelle tradition. „Hvad er det, der forvandler nat til dag, mørke til lys?“ spørger elektronhjernen. „Poesien,“ svarer Lemmy. Ved filmens slutning da de elskende kører bort og det lykkes Natasha at fravriste sin underbevidsthed følgende længe tilbagetrængte ord „Je . . . vous . . . aime“, forbinder Godard tegneserieeffekten med eventyret og myten for at give den gyldighed. Det er tegneseriens kærligheden-overvinder-alt kliché happy end, men det er også den eventyrslutning, der følger, når man udtaler de magiske ord, som hæver fortryllesen. Da Lemmy siger: „Se dig ikke tilbage,“ bliver de to på samme tid til Orfeus og Eurydike, der slipper bort fra underverdenen, og Lot og hans hustru, der flygter fra Sodoma.

„Alphaville“ vrimler, ligesom alle Godards

film, med interessante forbindelser mellem form og indhold. Det er en film imod alt det, elektronhjernen står for. Elektronhjernen insisterer på den kompromisløse anvendelse af logikken, hvorfor Godard i en klimaks-scene gentagne gange slår over i negativfilm på en bevidst ulogisk måde. Alphavilles indbyggere er „slaver af sandsynligheden“, hvorfor filmens slutning er så usandsynlig som vel mulig. Lemmy sprænger sig vej gennem døre, skyder enhver, han får øje på, osv. Vor følelse af usandsynlighed er vigtig. Af en happy end at være er denne noget nær den mest desperate, man kan tænke sig, og man kan ikke lade være med at spekulere over, om der i virkeligheden overhovedet er tale om en happy end.

Det vigtigste ved den måde, Godard fremstiller Lemmy Caution på, er, at vi hele tiden bliver mindet om, at han er en fiktiv person, ikke et menneskeligt væsen. Eftersom vi er klar over dette, kan Godard gøre med ham, hvad han vil, inklusive at lade ham opføre sig helt i modstrid med personens karakter (citere Eluard osv.). Slutningen af „Alphaville“ lader underforstå, at det kun er „fiktive personer“ – og personer fra tegneserierne og den kulørte litteratur – som kan få en happy end, hvilket i sig selv er ret indlysende, men som bliver endnu mere indlysende på baggrund af Godards hele værk. Dette er et af de rigeste eksempler på dobbeltydighed i film. Godard insisterer på, at tegneserien inderst

„Alphaville“: Anna Karina (Natacha von Braun) og Eddie Constantine (Lemmy Caution).



inde har følelsesmæssig gyldighed, samtidig med at han får os til at tvivle på muligheden af en praktisk. Hvad ville der ske, hvis man forsynede Lemmy og Natasha med de indviklede følelser, som virkelige mennesker i et virkeligt forhold har?

Måske kan man finde Godards svar i „Pierrot le Fou“, det til dato mest fuldgældige udtryk for hans tragiske stilling. Identiteten er til dels bestemt af det, man hører til. Myster man denne fornemmelse af et tilhørsforhold, er identiteten tilbøjelig til at opløses. I begyndelsen af „Pierrot le Fou“ bryder Ferdinand med samfundet. Han har klart nok allerede da en meget usikker fornemmelse af sin egen identitet. I løbet af filmen er den kunstige identitet, han end måtte have opbygget, forsvundet, og han synes at gå i opløsning. Notaterne i hans dagbog – hans måde at finde sig selv på – bliver mere og mere brudstykeagtige, og der kommer flere og flere overstregninger. På samme måde med Marianne. De finder en frihed, der udsætter dem for et pres, som igen fører dem til at ødelægge sig selv og hinanden. I „A Bout de Souffle“ stiller man *Jean-Pierre Melville* – den forfatter, der bliver interviewet i lufthavnen – to spørgsmål, der afstedkommer to svar, som synes relevante i denne forbindelse: „Tror De på kærligheden?“ – „Selvfølgelig, det er den eneste ting, man endnu kan tro på.“ „Rilke har sagt, at manden og kvinden i det moderne samfund driver længere og længere bort fra hinanden. Er De enig heri?“ – „Rilke er en stor digter, han må have ret.“ Scenen rummer et stort element af satire i sig. Alligevel forekommer det mig, at det tragiske dilemma, der ligger bagved de kvikke svar, er væsentlig for den måde, seksuelle forhold bliver skildret på i Godards film. I „Pierrot le Fou“ bliver et sandt forhold umuligt, fordi nogle klart definerede identiteter, som man kan bringe sammen, ophører at eksistere. Dette tab af identiteten kan igen føres tilbage til tabet af traditionen. De bærende ideer i denne tilsyneladende løse, spontane og improviserede film er meget tæt forbundne.

Denne tematiske sammenhæng er af vital betydning i „Pierrot le Fou“. Hvis denne er den største af Godards film, som endnu er nået til os, er den samtidig også den farligste. Der er som sædvanlig et nært forhold mellem form og indhold. „Pierrot le Fou“ handler om en søgen efter personlig frihed, og det er den mest frie af Godards film. Godard følger her, stilistisk og strukturelt, sine personers udvikling, indtil de er på grænsen af opløsning. Det er en frihed vundet gennem et af de væsentligste principper i hans kunst: at fastholde publikums bevidsthed om, at de overværer en film. Ødelæg illusionen om, at film er virkelighed, og man opnår frihed til at gøre med den, hvad man vil. Men denne frihed har en udpræget lighed med den ulyksalige frihed, Ferdinand og Marianne fandt. Der er forskellige grunde til, at man ikke i det formelle genfinder den opløsning, der præger indholdet i „Pierrot le Fou“. Under dens overflade af frihed fornemmer man helt igennem den store kunstners veldisciplinerede sans for det væsentlige. Hånd i hånd med denne går en karakteristisk optimistisk skabende vitalitet, som manifesterer sig gennem hele filmen; en skaberglæde, som hele tiden farver og afbalancerer vor bevidsthed om den næsten fortvivlelse, filmen udtrykker, og som får os til at opfatte den som udtryk for én eneste og stærk skabende impuls i stedet for som et sammensurium af brudstykker. Tæt forbundet med denne – man kan næsten sige identisk med den – er Godards kunsts udforskende og normgivende natur. Ikke blot beskæftiger han sig kun med emner af væsentlig betydning, som f. eks. forholdet mellem mand og kvinde og menneskets forhold til samfundet og til traditionen, men han prøver også ustandselig gennem sine film at finde frem til nye og gyldige normer. Denne holdning er ikke på nogen måde uforenelig med hans tragiske stilling; tværtimod er det denne holdning, der gør hans stilling tragisk og ikke nihilistisk. Hans ærlighed forbyder ham at springe over, hvor gærdet er lavest, og benytte sig af nemme eller opmuntrende løsninger.